

Natal/RN

ISSN: 2764-2097

revista
farofa crítica
dossiê

crítica em exercício

Volume 04 / Número 01 / 2024

PRODUÇÃO:



FAROFA!
CRÍTICA

APOIO:

GRUPO DE TEATRO
FACETAS
MÚLTIPLOS E OUTRAS HISTÓRIAS

REALIZAÇÃO:



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

 **NATAL**
PREFEITURA

Revista Farofa Crítica (v.4 n.1 2024)

Dossiê: Crítica em Exercício

ISSN: 2764-2097

A **Revista Farofa Crítica** é uma publicação anual do site Farofa Crítica, de Natal no Rio Grande do Norte.

Comissão Editorial:

Diogo de Oliveira Spinelli
Heloísa Helena Pacheco de Sousa

Autores e Autoras desta Edição:

Amanda Dantas Machado
Eduardo da Costa Gonçalves Dias
Felipe Rocha Vale Ferreira da Silva
Geovana Fernandes Grunauer
Lanuk Nagibson Araújo Silva
Silvia Pereira Passos

Identidade Visual:

Luiza Saad de Moura

Diagramação e Revisão:

Heloísa Helena Pacheco de Sousa

Imagem da Capa:

Autoria de Laura de Freitas, 2024.

Contato:

FAROFA CRÍTICA
@farofacritica
farofacritica@gmail.com
www.farofacritica.com.br/revista
Rua Iva Bezerra, 2432.
Ponta Negra. Natal (RN).
CEP: 59091-140.

Essa edição foi realizada como parte do projeto "Crítica de Arte: Pensamentos e Modos de Observação" contemplado no edital de Seleção Pública de Emergência Cultural N. 025/2023 - Lei Paulo Gustavo de Apoio às Áreas Culturais, com realização da Fundação Cultural Capitania das Artes, da Prefeitura Municipal do Natal e do Governo Federal, através da Lei Complementar 195, Lei Paulo Gustavo.

Sumário

EDITORIAL

Crítica em Exercício <i>Heloísa Sousa (RN)</i>	03
--	-----------

CRÍTICAS

Uma ritualística de erotismos femininos <i>Amanda Bixo (RN)</i>	06
--	-----------

Jacy: poética e atemporal <i>Lanuk Nagibson (RN)</i>	13
---	-----------

Uma clivagem em "Fendas" <i>Felipe Rocha (RN)</i>	20
--	-----------

Por entre órteses e próteses, novos modos de estar no mundo <i>Geovana Grunauer (RN)</i>	25
---	-----------

Presentificar o encontro interespécie ou o envolver-se-com só pode ser sustentado com os outros <i>Eduardo Dias (RN)</i>	32
--	-----------

Tempo e delírio nas nuvens de Juan José Saer <i>Silvia Passos (RN)</i>	43
---	-----------

EDITORIALHeloísa Sousa¹

A prática da crítica veio se consolidando em meios artísticos, intelectuais e acadêmicos como uma atividade necessária e criativa que aponta, através da forma literária, outros modos de observação, percepção e análise da realidade. Explorando a forma textual em si e desafiando os modos científicos e convencionais de interação com o meio, a crítica de arte destaca sua relevância historiográfica e comunitária, em torno dos registros das produções artísticas e do estímulo ao debate sobre o pensamento em arte considerando espacialidades e temporalidades.

O Farofa Crítica surge em 2016, na cidade de Natal (RN), como uma iniciativa dos artistas e pesquisadores Diogo Spinelli, George Holanda, Heloísa Sousa, Paula Medeiros, Paul Moraes e Rafael Duarte que miravam justamente na lacuna existente na cidade em torno da prática da crítica, reconhecendo sua importância para a história de Natal e a necessidade do desenvolvimento de outras formas de diálogo. Desde então, o site tem se mantido sob a editoração de Diogo Spinelli e Heloísa Sousa, trazendo também diversos outros colaboradores para este meio. A Revista Farofa Crítica se apresenta apenas em 2021, graças aos recursos daquele ano pela Lei Aldir Blanc Rio Grande do Norte, financiada pela Fundação José Augusto, Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal. A Revista torna-se um meio de publicação de dossiês com textos sobre arte, para além da linguagem das artes da cena, mas ainda, destacando a territorialidade da Região Nordeste do país. Desde então, foram cinco edições sobre diversos assuntos em formatos de artigos, críticas, entrevistas e escritas livres.

Nesta sexta edição publicamos seis textos críticos produzidos por alunos e alunas do curso “Crítica de Arte: Pensamentos e Modos de Observação” que foi ministrado por Heloísa Sousa, entre os dias 08 de junho e 31 de agosto de

¹ Heloísa Sousa é pesquisadora, encenadora e crítica de teatro. Escreve para o site Farofa Crítica desde 2016, onde assume o corpo editorial em parceria com Diogo Spinelli. É licenciada em Teatro pela UFRN, mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e doutora em Artes pela USP.

2024, na capital potiguar. O curso surge como uma iniciativa derivada das experiências e práticas desenvolvidas ao longo desses anos no site do Farofa Crítica e almeja a expansão do interesse pela crítica e a multiplicação de corpos interessados por se engajar nesse fazer. Foram três meses de diálogos e observações intensas sobre a crítica do ponto de vista histórico e conceitual, buscando expandir as nossas percepções e entendimentos sobre essa atividade para além do campo opinativo ou individualista. A crítica como parte do debate público, como ação coletiva, como engajamento, como erotismo e como enfrentamento.

Essa ação pedagógica marca o início de uma parceria entre o Farofa Crítica e a Solar - Escola de Arte, sendo esta última uma escola nômade criada por Heloísa Sousa com o intuito de compartilhar saberes e investigações em arte com a cidade de Natal. O curso de crítica de arte só se torna possível mediante contemplação no edital de Emergência Cultural N. 025/2023 - Lei Paulo Gustavo de Apoio às Áreas Culturais, com realização da Fundação Cultural Capitania das Artes, da Prefeitura Municipal do Natal e do Governo Federal, através da Lei Complementar 195, Lei Paulo Gustavo; comprovando a importância do incentivo público em atividades artísticas e outras áreas de articulação, pensamento e planejamento do setor cultural. Não podemos deixar de destacar também o apoio do Grupo Facetas, Mutretas e Outras Histórias, grupo potiguar que abriu sua sede no Tecesol para que as aulas fossem realizadas.

O final do curso foi marcado pelo desafio de escrever um texto crítico sobre uma obra de arte, preferencialmente produzida no estado do Rio Grande do Norte. Nessa edição, é possível ler os textos de Amanda Bixo, Eduardo Dias, Felipe Rocha, Geovana Grunauer, Lanuk Nagibson e Silvia Passos; três alunos e três alunas que se engajaram até a finalização do texto, trazendo seus olhares e articulando suas percepções através da escrita sobre obras potiguares como a peça teatral *Jacy* do Grupo Carmin, a obra em dança *Graça: uma economia da encarnação* da Cia. GiraDança, o filme *Fendas* com direção de Carlos Segundo, a exposição *Atravessar Musgo* de Diego Dionísio, além de três fotoperformances presentes na exposição *Poética Protética* de Carolina Teixeira. Para além dessas obras potiguares, temos ainda um texto crítico escrito sobre o livro *As Nuvens* do escritor argentino Juan José Saer.

Além dos autores e autoras do texto desta edição, também participaram integralmente do curso de crítica: Hanna Pereira, Igor Urbano, Jonathan de Assis, Juliana Valverde, Luana Galvão, Lucas Lopes, Manu Maia, Marccone Soares e Maria Sucar, cuja interação coletiva foi fundamental para a criação de cada aula como um momento de descoberta e aprofundamento.

O curso almejava, em seu projeto inicial, a criação de uma *comunidade crítica*, uma coletividade em território natalense de diálogo contínuo sobre o assunto, visando a democratização dessa prática e expansão para além da sala de aula. A publicação deste dossiê na Revista Farofa Crítica é um primeiro passo na continuidade desse projeto que imagina a expansão da prática da crítica em Natal, a partir desses exercícios.

Esperamos que nossos leitores e leitoras possam ler as primeiras palavras em crítica desses autores e autoras, para reencontrá-las em outros textos publicados futuramente, mantendo a atividade crítica em movimento e em nossa cidade.

Boa leitura!

UMA RITUALÍSTICA DE EROTISMOS FEMININOS

Amanda Bixo²

Depois de assistir *Graça: uma economia da encarnação*³, saí do teatro com uma sensação de estranhamento, mas não soube falar ainda sobre o que vi. Partindo desse princípio da *inalcançabilidade* das palavras para dizer o que percebi da obra, esse texto assume uma característica investigativa dos meus próprios sentidos.

Quando saímos de casa para assistir um espetáculo de dança é comum que esperemos por corpos em movimento, de preferência, em hiper movimento. Minha aposta é que trazemos esse costume dos princípios coloniais quando dançarinas, contorcionistas e cantoras de ópera eram os “bobos da corte” da aristocracia. Mas, o que encontramos, ao entrar no teatro para assistir *Graça*, são três mulheres (Ana Vieira, Jania Santos e Joselma Soares) em círculo, paradas e de olhos fechados, imersas em um grande espaço branco, com uma esfera lilás metalizada em uma das mãos e seus corpos pintados de vermelho e lilás em lugares específicos como tronco, extremidades e seios. De início me pareceram figuras familiares, só depois que me dei conta de que a imagem evoca As Cárites - ou As Graças - da mitologia grega, as dançarinas do Olimpo, as deusas da graciosidade. Essas figuras mitológicas já foram expressas em esculturas, pinturas e recriadas em vários tempos históricos, provocando perspectivas sobre os femininos. A partir desse ponto, entendo que a dança é a dança daquelas mulheres, dos seus corpos e das suas histórias.

Na primeira postura, elas permaneceram por vários minutos e parecia que esses minutos se multiplicavam no incômodo da imagem parada, a plateia ajustava inquietamente suas posturas nas cadeiras - eu me incluo nisso -

² Amanda Bixo (1997) é dançarina, brincante e pesquisadora da dança e contemporaneidades que acontecem no e pelo corpo; hoje, sua investigação se aprofunda na encruzilhada entre dança, memória e erotismo. Atualmente é graduanda da Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

³ *Graça: uma economia da encarnação* é uma obra coreográfica da Companhia GiraDança (RN) que estreou em 2022, com coreografia de Elisabete Finger (PR/SP) e direção artística de Alexandre Américo (RN). Para saber mais sobre o grupo, acesse o perfil da companhia nas redes sociais: <https://www.instagram.com/giradanca/>

porque a imagem parada é ainda um desafio para quem assiste dança, pois ela não entretém, pelo contrário, gera silêncio, propõe quietude e acerta nas inquietações de cada um. Talvez tenha a ver com o que Theodor Adorno fala no ensaio “Tempo Livre” (1969), quando sugere que a noção de *tempo livre* está inversamente ligada, ou presa, à noção neoliberal de trabalho, porque se torna o lugar onde precisamos nos abstrair completamente dele, para compensá-lo. É preciso entreter o sofrimento, produzir diversão, pausar o *trabalho*, mas não o sujeito. Porque não haverá outro tempo. Pensando nisso, quando uma obra propõe a pausa - pausa mesmo, pura e simples - rompe com a imposição do tempo livre e se nega ao destino de ser entretenimento.

Figura 01 - *Graça: uma economia da encarnação.*



Foto de Brunno Martins, 2022.

Somente da segunda vez que assisti a obra, agora em vídeo e com direito a *closes*, foi que notei os rostos das dançarinas, sérios, meditativos e sonolentos. A cena começa a se mover lenta e gradativamente em direção a ela mesma (em círculo), as dançarinas buscam tocar o corpo uma da outra, dançam passando suas esferas metalizadas uma para a outra, construindo uma espécie de ritualística marcada por repetições de ações, posturas, gemidos, balbucios e pausas, nos apresentando sempre uma nova imagem.

Aquelas bolas metalizadas são um motor importante do movimento, um objeto libidinoso em que o movimento *se volta a*. O atrito entre as bolas e as mulheres, e as mulheres entre elas, e as mulheres entre as bolas das outras, abrem uma **zona erótica** que se estabelece durante todo o espetáculo.

Figura 02 - *Graça: uma economia da encarnação.*



Foto de Bruno Martins, 2022.

As graças percorrem um caminho em direção ao gozo, mas me inquieta suas expressões faciais que contêm uma certa plasticidade, ou, como o próprio nome sugere, uma economia. Eu me questiono para qual sentido se aponta essa economia. Por que economizar? Aqueles rostos sérios são a expressão ou representação de um estado alterado de consciência? São um clichê da arte contemporânea? São um indício de uma arte plástica? Porque partindo do entendimento de que a principal fonte do nosso conhecimento erótico é a nossa própria prática sexual, na minha experiência cabem muitas sensações que extrapolam qualquer tipo de controle facial. Esses dias escutei de um colega que, segundo o pensamento de Georges Bataille, o erótico estaria no excesso. O que sobra, o que *não cabe em*. Eu gostei disso, é o tipo de coisa que não dá para entender direito, mas é exatamente assim que se sente e por

isso faz todo sentido. Escorrega do controle, escorre, treme involuntariamente a pálpebra do olho esquerdo.

Então, como mantém-se o rosto plástico enquanto são as histórias dessas mulheres que estão se movendo eroticamente, se não por um discurso a ser comunicado? Digo, algo está sendo dançado naquelas faces ou, caso contrário, estaríamos diante de um clichê contemporâneo.

Observando os corpos femininos que dançam ali o que, por ora, eu vou chamar de *uma ritualística erótica*, me foi inevitável questionar quais histórias eróticas constituem aqueles corpos, e, quase como uma consequência, que histórias eróticas constituem o meu corpo e formam a carapuça de mulher que me veste. Aqui percebo que parte da minha observação da obra advém dessa lente espelhada por onde ela me atravessa. No entanto, a plasticidade das faces, acumuladas às imagens apresentadas pelas posturas, podem ser lidas, quase com literalidade, se o olhar decidir interpretá-las. E nesse sentido, a obra despencaria. Ponho-me ao oposto e decido que o incômodo com as expressões faciais, o porquê da economia, as imagens que me ativam, são as movências das minhas histórias que entraram na dança.

Me pego dissolvida.

A dança se intensifica a cada ação e essa intensificação vira os balbucios em frases gritadas, quicadas das bolas no chão e depois em quicadas das Graças na bolas, entre as frases e os gemidos, elas quicam ferozmente em suas esferas-motor-desejo, em uma espécie de *tesoura tripla* - umas entre as pernas das outras - para quicar em todas as esferas ao mesmo tempo: é uma transa. Entre femininos, *umas entre as outras*, de si para si, quase, ousa dizer, como uma masturbação *a trois*. Curiosa, eu quis saber o que elas diziam naquelas frases, ainda inquieta com o sentido da economia da carne, porque o máximo que se entende são pedaços de palavras. Então, perguntei o que elas diziam a uma das dançarinas da obra, Ana Vieira, e ela me respondeu que “Não importa o que dizíamos, importa que tínhamos algo para dizer”. Não enxergo outra maneira de experienciar *Graça* que não seja erótica, como bem coloca Susan Sontag quando recusa uma relação de interpretação da arte e defende a sua sensualidade em “Contra a Interpretação” (1966). *Poros abertos à sedução pelo que se apresenta diante de você*. Assim, não há entremeios para justificar isso ou aquilo dos

significados de uma obra; pois é o que toca, o que chega pelos sentidos que interessa. E no caso de *Graça*, é também mistério.

Ao evocar a figura mitológica das graças e a ideia de encarnação juntas, a peça cria um jogo de tensão simbólica entre o profano e o sagrado; um jogo que se movimenta na mistura dessas tensões - o sagrado e o profano parecem ser, mais ou menos, uma mesma operação. Essa tensão simbólica está nos fundamentos epistemológicos do Ocidente, como tantas outras binariedades; vários discursos já foram ditos a partir disso; músicas, frases virais na internet, narrativas feministas, artes visuais, performances, muita coisa já foi feita na insistência de borrar essa fronteira entre sagrado e profano que assombra a existência dos femininos. Ao mesmo tempo, não enxerguei nenhuma dessas simbologias quando assisti a obra, somente quando pesquisei um pouco mais sobre ela, e penso que a nebulosidade salva a sua sensualidade, uma vez que evita a linha reta das imagens aos discursos.

Na insistência de perceber a visualidade de *Graça*, que se mostra minuciosamente harmônica, vejo um conjunto de característica que confluem em uma estética minimalista ocidentalizada: as cártes, as posturas-imagens, o grande espaço branco onde tudo acontece, as pinturas, a coreografia, inclusive retomando o problema das expressões faciais e a própria economia da encarnação. A sensação é a de estar olhando uma escultura dançar, utilizando-se de suas materialidades para transformar a si mesma. Eu poderia observar esse trabalho como uma arte plástica, pois de acordo com o Chat GPT (rs), tradicionalmente as artes plásticas enfatizam a materialidade e o processo de moldar ou dar forma a um material. Claro que o meu olhar pede uma licença poética e parte mais de um delírio semântico do que de uma constatação certa de alguma coisa. Então eu olho para as pinturas-figurino e penso que talvez não haja uma relação mais do que ilustrativa nelas; mas, é interessante observar como elas se desgastam, desmancham, derretem e se dissolvem nas dançarinas em movimento. E não seria esse o efeito da prática sexual no corpo?

Depois das quicadas ferozes, as dançarinas deformam a cena, saem do círculo de repetições de posturas-imagens - o único momento de toda a dança em que aquele formato inicial se espalha - enquanto levam suas esferas-motor-desejo em direção a boca e as sugam. As bolas secam lentamente e um

líquido branco transborda de suas bocas: é leite. E elas bebem desesperadamente, famintas, e riem e vibram e tombam no chão e escorregam e cospem e se lambuzam e se embriagam e o leite escorre pelos seus corpos e mistura ainda mais suas matérias, a cena explode em um orgasmo!

As graças se alimentam do objeto da libido; o objeto da libido é o alimento-corpo alquimizado para alimentar o *outro*; o outro é elas mesmas; as graças se empanzinam de suas histórias eróticas, se embriagam dos fluídos de seus corpos e gozam pra caramba. Enfim preciso fazer uso das palavras de descontrolado para dizer do que vi: escorrer, escorregar, tremer; o clímax escorregou das minhas expectativas na cena molhada; assim é o gozo, mesmo que precedido, extrapola. Esses dias eu li sobre o poder do compartilhamento do gozo em “Os usos do erótico: o erótico como poder” (1978), de Audre Lorde, e a possibilidade da intimidade nesse movimento, da construção de pontes no abismo entre eu e, nesse caso, *ela*. Penso que foi isso que vi se manifestar na dança daquelas mulheres, gozando juntas camadas e camadas de histórias, e mais do que pontes, desmanchando abismos.

Figura 03 - *Graça: uma economia da encarnação.*



Foto de Bruno Martins, 2022.

No mesmo texto e recentemente pensando com outras pessoas o que seria o erótico, me dei conta de como é difícil dizer dessa zona que fundamenta a existência humana, porque é uma zona de múltiplas operações em múltiplas experiências de corpo que se cruzam nos contextos vividos e acontecem nesse cruzamento. A questão é que são eróticas, assim como são femininos. Nesse sentido, *Graça* ritualiza erotismos femininos na medida em que três mulheres dançam em direção ao gozo de si mesmas.

Meu desejo não é concluir alguma coisa para tentar finalizar esse texto, já que estou aqui para investigar os meus sentidos diante da obra e, sobretudo, elaborar um pensamento que se cria na insistência de uma postura erótica para observar erotismo, engolindo a própria cauda (ouroboros); mas posso sugerir que se repare no “quase”, nas conjunções adversativas, nos futuros do pretérito dessa escrita, nas vírgulas que separam as possibilidades de dizer uma mesma coisa; lá estão as sobras, as fragilidades de um olhar que espasma e permanece olhando. Também são as frestas por onde é possível escapar e perceber o que mais se queira.

JACY: POÉTICA E ATEMPORAL

Lanuk Nagibson⁴

A peça *Jacy*, criada pelo grupo de teatro potiguar Carmin⁵, estreou em em 31 de agosto de 2013, contudo só a assisti em 2020, através de uma adaptação para o formato virtual no canal do Sesc, via Youtube. Foi uma experiência de deslumbramento ver os entrelaçamentos criados pela narrativa, além da qualidade técnica da companhia teatral. Ali, sentado em frente ao notebook, assisti a uma narrativa contada por Quitéria Kelly, em seu apartamento no Rio de Janeiro, e Henrique Fontes, na sua residência em Natal; o que vi não era apenas sobre *Jacy*, mas era, e ainda é, sobre a cidade de Natal.

No palco, é posto em foco um recorte da burguesia potiguar que habitou nossas ruas durante o século XX. Ao trazer para a cena avenidas e bairros ordinariamente presentes na vida de uma parcela da sociedade natalense, o Grupo Carmin põe a cidade em visibilidade e promove uma representatividade de pessoas que não são comumente vistas nem nas artes dramáticas e nem na cena audiovisual que é consumida de maneira massiva; e, quando essa representatividade acontece, faz-se de modo estereotipado.

Sendo assim, o Grupo Carmin apresenta ao seu público uma natalense, interpretada em cena por outros artistas de Natal que aproveitam a narrativa para contar um pouco sobre a história da cidade. Esse jogo finda por construir uma fabulação que tem se tornado atemporal, pois os fatos apresentados e trazidos por *Jacy* já estão há onze anos no palco e continuam contemporâneos. Vale destacar que um ponto alto da encenação é quando os autores começam a explicar a genealogia política do Rio Grande do Norte, comprovando que as críticas sobre Natal, feitas anos atrás, ainda são válidas; e que os problemas sociais presentes há décadas ainda habitam as ruas e as calçadas da capital.

⁴ Lanuk Nagibson é natalense, ator e professor, formado em Letras pela UnP, mestre em Poéticas da Modernidade e da Pós-modernidade, e doutorando em Literatura e Memória Cultural, ambos pela UFRN. Além disso, é poeta, tendo publicado o zine “O silêncio tem que ser escolhido” (Anzóis, 2021) e o livro “Desértico” (Caravana, 2023).

⁵ O Grupo Carmin é um grupo potiguar que desenvolve suas práticas e pesquisas em teatro desde 2007, na cidade de Natal. Para conhecer mais sobre o grupo, acesse o site oficial: <https://www.grupocarmin.com.br/>

Virtual ou presencialmente, os atores começam falando que a história era real, porém os nomes ficcionais. Mas, àquela altura, esse dado não mais me importava, pois o que eu queria era saber sobre aquela mulher, aquela cidade e aqueles amores, independente da veracidade dos fatos. Pelo Youtube, o que se exibiu foi um fragmento ou uma adaptação da peça, que foi nomeada como *A Frasqueira de Jacy*, trazendo foco ao objeto que pertencia àquela senhora. Só tive a oportunidade de ver a peça, presencialmente, pouco mais de um ano depois, em um sábado à noite, na Casa da Ribeira, em Natal. Foi uma experiência completamente diferente. O que assisti continha outra dramaturgia.

Se um verbo é o indicativo de uma ação, a frasqueira é um rastro, uma memória ou um cheiro de sua dona e não ela mesma; por isso, no teatro, exhibe-se o verbo encarnado: Jacy. A frasqueira está ali como um objeto de estudo, uma gênese de onde tudo começou, um ponto de partida, um *big bang* que deu origem àquela dramaturgia. Presencialmente, a peça não é sobre a frasqueira, é única e exclusivamente sobre Jacy. A dramaturgia é impecavelmente assinada por Henrique Fontes e Pablo Capistrano, no entanto, é com a poesia de Iracema Macedo que se elucida e nasce o encantamento que irá costurar poeticamente as cenas. “Parece que começou de repente. Primeiro o nariz, depois os olhos, a pele toda até... chegar aos cabelos. [...] De uma hora para outra, eu parei de me olhar no espelho. Perdi a vontade de me enxergar. Não era eu” (Capistrano, Fontes, Macedo, 2017, p. 37).

E é investigando o rosto no espelho que a atriz Quitéria Kelly apresenta ao público uma primeira versão de Jacy, pensada e escrita por Iracema. Aqui, a poeta constrói um relato da velhice que transmite um ar de uma naturalidade inesperada, um fato que a todos chegará, mas que ninguém o espera ou deseja. Sutilmente, revela-se a primeira pauta que será levantada na narrativa: o etarismo. Investigando a solidão que assola a vida de diversos idosos e a inutilização social a qual essa parcela da sociedade sofre pela falta de políticas públicas, o Grupo Carmin olhará e dirá, de modo não panfletário: eles existem, estão aqui e merecem nossa atenção

No decorrer das cenas, diversos jargões e frases de efeito são lançadas sobre o público com o intuito de prender a atenção da plateia, provocar o riso e — acima de tudo — despertar reflexões sobre as problemáticas sociais que

assolam a capital potiguar. Quando aparece uma crítica desse cunho em cena, um dos atores repete a frase: “ainda bem que mudou, né?”, quase todos riem e depois se segue um silêncio ensurdecedor. Quebrar a quarta parede é algo que, em *Jacy*, acontece com frequência, buscando aproximar o público e segurá-los ali. Afinal, essa peça fala sobre algo muito específico: a vida de uma cidadã, que poderia ser a avó de muitas pessoas sentadas ali. Apesar desses rompimentos constantes, em nenhum momento, torna-se enfadonho ou cansativo, porque se compõe uma sensação de proximidade, é como se estivesse sendo contada a história de alguém muito próximo.

Mesmo possuindo diversos pontos cômicos e irônicos, é por revelar o poético em coisas rotineiras e fatídicas que a dramaturgia ganha força, pois sua essência parece evidenciar a vida como ela é. *Jacy* é uma peça documental, e como um teatro do real elabora uma ênfase na realidade em si, embora não haja a intencionalidade de reproduzir uma atuação realista. O que se vê em cena são dois atores contando uma história tendo como ponto de partida a investigação de uma frasqueira encontrada no lixo. Em diversos momentos, as atuações são propositalmente caricatas, a fim de demonstrar ao público que eles não estão preocupados em imitar perfeitamente a voz e os jeitos de *Jacy*, nem dos seus parentes ou do comandante Harry.

Ao entrar em cena, Quitéria anuncia: “O que vocês estão prestes a ver é a verdade. Os nomes foram trocados, mas a vida é de verdade” (Capistrano, Fontes, Macedo, 2017, p. 35), e Henrique prossegue dizendo, “Uma manhã de março de 2010. [...] no bairro do Tirol, em Natal, [...] Avenida Prudente de Moraes [...]” (Capistrano, Fontes, Macedo, 2017, p. 35); com isso, o Grupo Carmin faz questão de situar historicamente e geograficamente o espaço representado pela dramaturgia. A partir disso, ambos seguem contextualizando o público acerca do processo de criação do espetáculo, até que a cena finaliza com Quitéria reafirmando que “O que vocês estão prestes a ver não é a verdade. Esta é uma obra de ficção que só revela o que pode revelar. Os nomes foram trocados, mas a vida, esta vida, é de verdade” (Capistrano, Fontes, Macedo, 2017, p. 37).

Como um balanço que vai e vem, ora os atores interagem diretamente com o público falando em primeira pessoa e fora do personagem, ora interagem apenas entre eles representando a dona da frasqueira e as pessoas

de sua convivência, transitando entre o modelo épico, ou narrativo, e o modelo dramático de atuação. Esse movimento traz à obra um sentimento cíclico. A cena começa e termina em Quitéria. A peça começa e termina em Jacy. Jacy nasce e morre no Rio Grande do Norte. O Rio Grande do Norte entra e sai da Segunda Guerra Mundial. A Segunda Guerra Mundial traz novidades à Natal, uma cidade pacata; mas, também leva consigo o coração das jovens natalenses que se apaixonaram pelos soldados estadunidenses, assim como Jacy.

Boa parte das cenas tem um começo, um meio e um fim, muito bem marcados. De modo orgânico, os atores vão conduzindo os fatos com leveza, humor e sarcasmo, entretanto não esquecem a seriedade e a poeticidade da peça apresentada. Em um constante movimento de idas e vindas, Jacy aparece idosa, jovem e algumas vezes não aparece, são os atores que falam por si. Apesar de parecer ilógico, três camadas narrativas vão se formando e, em um determinado momento, elas se encontram. Nesse ponto, o público compreende que a história de Jacy é a história de Natal e a história de Natal é a história de Jacy. Jacy é uma metáfora de Natal, “Jacy era igualzinha a Natal: uma donzela que sonhava com um príncipe que vinha de longe, e que a revelasse ao mundo. Ainda bem que mudou, né?” (Capistrano, Fontes, Macedo, 2017, p. 44). Essa Natal que se metaforizou em Jacy foi uma cidade deslumbrada com a guerra e a presença dos norte-americanos em suas ruas, afinal “Foi na guerra que Jacy conheceu o amor” (Capistrano, Fontes, Macedo, 2017, p. 44).

Ao situar o público em um momento tão importante para a história mundial, como a Segunda Guerra, o grupo problematiza a construção histórico-social da sociedade natalense ao denunciar a falta de assistencialismo com parte da população que migrava dos interiores rumo à capital em busca de trabalho e melhores condições de vida:

[...] a classe média se divertia nos bailes do Aeroclube, mas o povão que vinha do interior tinha outro destino. [...] Muitos trabalhavam em navios-frigoríficos, descarregando carne que vinha da América do Norte. Eles se revezavam de três em três minutos para não morrerem de frio. (Capistrano, Fontes, Macedo, 2017, p. 45)

Nesse momento, é possível se refletir sobre como Natal, historicamente, se fez de boa anfitriã aos estrangeiros, porém não prestou assistencialismo aos de casa e, de modo pontual e conciso, o Grupo Camin faz uma crítica assertiva de como essa presença estrangeira se manifesta nos hábitos de Natal.

“[...] a Segunda Guerra Mundial acabou. O capitão Harry foi embora e Jacy ficou. Os americanos foram embora e Natal ficou” (Capistrano, Fontes, Macedo, 2017, p. 46), nesse trecho, brutalmente é anunciado o distanciamento geográfico que sofre Jacy e seu grande amor Harry, assim como se é revelado o abandono de Natal por parte dos americanos e a vida na fazenda iluminada — como a cidade é chamada em parte da dramaturgia — volta a sua normalidade, assim como Jacy, uma jovem natalense de classe média alta que precisa dar prosseguimento à sua vida. Natal seguiu, Jacy seguiu. Sem festas, bailes ou cinemas, Jacy só trabalhava.

Outro ponto que merece destaque é a visualidade cênica, que é dinamizada a todo momento sem nenhuma magia e perante o público. Executando diversos equipamentos, os contrarregras desenham e operam multimídias que interagem com os atores. Percebe-se que é intencional mostrar aos espectadores como os maquinários cênicos são utilizados e, apesar disso, em nenhum momento essa interação extra rouba a cena ou tira o foco dos atores e do texto. Tudo é feito com muita discrição e de um modo que a atenção dos que assistem à apresentação continue sempre voltada para a vida de Jacy.

Tendo em vista que *Jacy* é uma obra poética, a poesia vai se fazendo presente em cada detalhe posto ou não em cena. São minúcias que compõem a peça e vão costurando a narrativa como uma grande colcha de retalhos. Fragmentos de uma vida aos pedaços e reunidas por um propósito: viver intensamente. Essa fragmentação poética da vida é posta no palco através do cenário construído pelo grupo: simples, minimalista, sutil e vazio. Sim, o cenário de *Jacy* é composto pelo vazio de um fundo falso preto — e percebe-se que o grupo teatral quer que o público tenha noção de que o fundo não é verdadeiro —, oito lâmpadas penduradas, uma mesinha cheia de “parafernália tecnológica” e, no início da peça, duas cadeiras — trazidas pelos atores — que são colocadas à vista do público.

Para muitos, uma peça com umas pitadas de realismo e que possui um cenário como o presente na peça, poderia ser vista como uma obra com uma cenografia fragilizada. Entretanto, entende-se que não se trata de uma cenografia construída por gambiarras pois encontra-se uma intencionalidade nos elementos postos e no minimalismo proposto. Ao optar por um fundo falso, além de o utilizarem como um instrumento de projeção para cenas que ocorrem atrás dele, consigo enxergá-lo como uma metáfora da própria vida. São fragmentos de uma história que juntos se tornam uma coisa só: a memória. Em determinados momentos é um álbum de fotos, em outros uma lousa, às vezes um espelho, podendo ser também o mesmo espelho para o qual Jacy se olha e apenas por meio dele o público consiga enxergar o que passa no coração dessa mulher.

Com um tom paradoxalmente rústico e moderno, as oito lâmpadas penduradas também são metáforas, elas representam as décadas que Jacy viveu. À medida que os anos vão passando, os atores as apagam ao ponto de, em sua morte, a última lâmpada ser desligada. Nesse gesto silencioso, o Grupo Carmin coloca no palco uma temática ainda obscura para muitos: a morte. Com leveza, o grupo fala desse assunto que ainda dói e assusta a humanidade, mostrando que, sim, é possível abordar temas complexos sem violência, e sem uma abordagem caricata ou esdrúxula. Não foi preciso sangue, agressividade ou mesmo a palavra “morte”. Apenas um toque, o escuro e o não dito. O verbo se fazendo carne, e o silêncio se tornando o alimento poético aos corações calados e habitados pelo vazio que só a morte oferece. Todos esses recursos são usados em cena de modo singelo e representativo.

Sem prejudicar o conteúdo da dramaturgia, os elementos tecnológicos se somam às cenas, complementando e materializando algo que é quase intangível: a lembrança de quem foi Jacy, a lembrança das memórias apagadas de Natal. Levando em consideração que a cidade em que se passa a peça possui um sério problema de memoricídio, o Grupo Carmin faz questão de materializar essas memórias em cena como uma forma de resistência e resgate da história natalense, utilizando a vida de Jacy como um instrumento.

Por fim, é importante ressaltar que a peça Jacy circula a mais de uma década, já compôs o Palco Giratório do Sesc em 2016, percorrendo dezoito

estados, em cinquenta e cinco cidades brasileiras, e também foi apresentada nas cidades de Coimbra e em Aveiro, em Portugal, no ano de 2022. E ainda segue resistindo, sendo ecoada em diversas regiões do país e do mundo como um testemunho, um testamento e uma denúncia. O grupo faz questão de honrar a memória dessa mulher que ocupou as ruas de Natal e do Rio Janeiro durante a sua existência e faz isso de modo muito bonito. Além de, por meio dessa narrativa, convidar o público a olhar para pontos tão sensíveis e presentes na vida cotidiana. Parafrazeando Quitéria, ao final de suas apresentações da peça, digo: “Jacy, onde quer que estejas, esta crítica é dedicada a você”.

Referências

Capistrano, P. Fontes, H. Macedo, I. Jacy. *In*: Bailey, J. E. Capistrano, P. Fontes, H. Macedo, I. (2017). *Década Carmin*. Natal: Fortunella Casa Editrice.

UMA CLIVAGEM EM *FENDAS*

Felipe Rocha⁶

Fendas (2019), filme dirigido por Carlos Segundo, é um dos poucos longas-metragens filmados e ambientados na cidade de Natal. Iniciado como uma produção potiguar independente, posteriormente, o filme tornou-se uma co-produção com a França. A trama acompanha Catarina, uma pesquisadora da Física que se muda para a cidade a fim de lecionar na UFRN. Sua pesquisa parte de uma investigação sobre a luz, capturando-a com o auxílio de uma câmera por um processo de aproximação (que no filme é chamado de mergulho). Catarina é capaz de desvendar sons ocultos que obedecem a uma lógica própria. Em sua pesquisa, ela visita pontos conhecidos da cidade de Natal como o Forte dos Reis Magos, o Farol de Mãe Luiza e o Parque da Cidade. No início da trama, seu gato está desaparecido.

O longa se desenrola no cenário desértico de uma universidade em greve, onde a protagonista desenvolve diálogos com poucos personagens: com seu aluno Henrique na disciplina intitulada “Física da Poiesis”, com sua colega de departamento, com um guia de museu que nos fala da ocupação americana na Segunda Guerra e, ao final do filme, com um correspondente de Cabo Verde e seu ex-marido Renée. Ainda, em dois momentos, Catarina se depara com a visão elusiva de uma jovem que examina plantas com curiosidade. O sentido dessa visão é polissêmico, e só nos é revelado ao final as interpretações possíveis para a presença dessa garota que, até onde sabemos, pode ser tanto real como imaginária.

Fendas é uma ficção científica, ainda que não pareça remeter aos marcos tradicionais do gênero. O debate mais importante do século XX, na física quântica - a polêmica entre Heisenberg, Bohr e Einstein - é mobilizado de diversas maneiras. Primeiro, serve para tratar de reflexões próprias do cinema; e o dilema do cinema espelha, então, o dilema das partículas subatômicas: se Heisenberg constatou que a mera observação dos fótons alterava sua

⁶ Felipe Rocha é graduado em Audiovisual pela UFRN e mestrando em Filosofia na mesma instituição. Desenvolve pesquisas na Filosofia Política, centrando-se no tema do fetichismo e da alienação na obra de Karl Marx. Atualmente, desenvolve um documentário sobre o grupo Cães de Teatro e a montagem do seu primeiro espetáculo.

trajetória, tornando suas medidas no espaço-tempo indetermináveis, também uma série de cineastas e críticos se questionaram sobre o poder de intervenção do cinema - uma arte que, talvez mais que qualquer outra, afirmava a límpida identidade da representação. Heisenberg e, depois, Bohr, como seu legatário, questionaram a ideia de uma ciência como mera descrição da realidade; ciência que parte do princípio da identidade do fenômeno, isto é, da igualdade do objeto consigo mesmo. Similarmente, Carlos Segundo propõe-se a questionar o estatuto de identidade da imagem cinematográfica, aludindo a uma dimensão subterrânea do visível: o som. Esse questionamento é posto em jogo, no filme, através de uma série de dispositivos. Temos os diálogos que, muitas vezes, se referem ao debate supracitado verbalmente; as imagens hiper aproximadas de Catarina, em pixelização abstrata, acompanham um desenho de som fantasmagórico, justapostas às imagens “objetivas”; e a trama em si, que coloca, de forma sutil, o problema da indeterminabilidade.

É no desenrolar da trama que a noção de indeterminabilidade torna-se questão existencial, dada a posição contemplativa de Catarina em virtude de seu ofício e solidão numa cidade estranha. O filme parece se construir em torno de episódios que só se revelam enquanto trama propriamente dita (enquanto um encadeamento de causa e efeito) para olhos atentos, mais ao final do filme. Num dado momento, no Forte dos Reis Magos, Catarina captura imagens do mar ao mesmo tempo em que é assombrada, novamente, pela imagem da jovem curiosa. Essa mesma garota havia aparecido apenas uma outra vez, do lado de fora da sala de aula enquanto escutava a leitura do seu aluno Henrique. Mais tarde, na mesma noite, no processo de decomposição da imagem, Catarina descobre, pela primeira vez, sons ominosos mais semelhantes a gritos e cenas de violência. Ela se deita na cama, perturbada, enquanto uma tempestade ocorre do lado de fora. Dado o contexto, minha primeira associação com relação aos gritos foi ao passado colonial e imperialista que é posto em jogo tanto com o Forte como com um diálogo sobre a ocupação estadunidense durante a Segunda Guerra. Mais tarde, descobrimos que seu aluno, Henrique, desaparecera numa tempestade. Os gritos são recontextualizados, e para além de ecoarem o passado, parecem também ser um presságio do futuro. Somente ao final do filme, nos damos conta de que um dos interesses de Catarina na pesquisa advém de uma perda.

Ela busca, por meio dos sons extraídos da imagem, o fantasma de sua filha. Seria a imagem da garota, portanto, uma alusão à juventude perdida de Catarina ou ao futuro não realizado de sua filha?

Desse modo, o filme percorre diversas linhas de ações possíveis a partir desse conceito fundamental - o que gera, sem dúvidas, linhas que não me parecem tão bem elaboradas e desenvolvidas como outras. Destaco que, mesmo com uma concepção tão carregada e pesada, o cineasta não deixa de encontrar momentos lúdicos diante de tamanha angústia. Temos a alusão jocosa à Heisenberg no quadro da sala de Catarina, defendendo Adirley Queirós contra Neymar, bem como o encontro via gritos e e-mails com o senegalês. Das linhas que me parecem menos desenvolvidas, destaco certas problemáticas políticas que percorrem a obra em alguns de seus momentos. De um lado, parece uma questão inescapável dada a abrangência da noção fundante do filme; de outro, parece ser fruto das condições de sua produção.

Quero dizer que, a ciência e o cinema concebidos como intervenção suscitam uma dimensão eminentemente política, pois questionam tanto a ideia de uma contemplação dissociada de uma intervenção, como suscitam questões acerca da possibilidade de ação num mundo objetivo onde a verdade expressa a desigualdade do objeto. O evento com o desaparecimento põe em questão a própria ideia de livre-arbítrio, aludindo à ideia oposta de destino. Quando falo nas condições de produção, falo num duplo sentido, também. (1) A ambientação do filme numa greve parece ser a condição necessária para gravações que só poderiam se dar com a universidade vazia. (2) O discurso pretensamente feminista da obra parece advir de um certo lugar comum discursivo, um *checklist* indispensável dado os objetos do filme inseridos no nosso atual contexto histórico. Se o filme aborda temas complexos e mesmo políticos de uma forma que me parece fazer jus ao seu objeto (como é o caso do passado colonial e imperialista), nesse caso seu resultado me parece demasiadamente e curiosamente simplista. Lembremos que o filme foi realizado no contexto da ascensão do bolsonarismo e da extrema-direita, pós-golpe. É nesse contexto que a greve só aparece (1) no olhar confuso de Catarina para um lambe que anuncia a ação política e (2) no questionamento de um aluno diligente.

Quanto à outra questão, de fato, o filme encerra com uma dedicatória às pesquisadoras brasileiras, bem como sua trama é resolvida pela afirmação contundente de Catarina do seu livre-arbítrio, contra seu ex-marido manipulador. Em ambos os casos, o que me parece, é que a personagem de Catarina, na sua atitude contemplativa, jamais é posta em causa. E, de modo mais debatível, a “vitória” de Catarina contra seu marido parece se inscrever na linha de alguns filmes brasileiros que buscaram resolver esteticamente (produzindo uma certa “catarse”) o problema mais profundo no qual nos encontrávamos e ainda nos encontramos.

Seria um salto inferencial muito grande tentar encontrar as causas para os efeitos descritos acima. Minha primeira intuição compreendeu esse problema a partir do meu conhecimento pessoal da biografia de Carlos Segundo, com quem tive contato enquanto aluno do curso de Audiovisual na UFRN. Não sendo natural de Natal, o cineasta também veio à cidade como professor no curso de Audiovisual. Tanto *Fendas* como *Sideral* (2021), que se ambientam na capital potiguar, não podiam deixar de se relacionar com a história e geografia dessa localidade enquanto obras filmadas por alguém de fora, relações que o filme parece traduzir de forma arguta. Desse modo, o longa se organiza segundo esse duplo: a trajetória biográfica do autor com a cidade, bem como sua trajetória biográfica com o cinema, a arte e a ciência.

Aquilo que escapa a esse jogo, no fundo, acaba aparecendo como um *non-sequitur*, ou como uma simplificação. No entanto, é mister destacar que o roteiro também é assinado por Michelle Ferret, o que torna mais complicada a tarefa de relacionar a biografia do autor com a obra a partir de um contato apenas pessoal. Isso não exclui o fato de que os temas políticos supracitados sempre aparecem como: (1) externos à *trama* e (2) externos ao *princípio que organiza as imagens*.

A fala final de Catarina parece uma resolução apressada para um conflito que é apenas introduzido no último momento do filme. Mesmo que, retroativamente, esse momento seja como uma chave explicativa para suas ações desde o princípio, ele nos aparece de surpresa e destoante do que parecia estar sendo construído até então. Parece que isso ocorre porque o tema não é posto em jogo de nenhuma outra forma a não ser por meio do texto falado. Me salta aos olhos a cena em que Catarina conversa com sua colega

de departamento: revela-se aqui o flagrante didatismo com que os autores parecem querer expressar suas visões políticas, no limite dos personagens tornarem-se seus porta-vozes. Essa abordagem pode enfraquecer o tema justamente porque ele nunca penetra no princípio que organiza as imagens. O tema do imperialismo e do colonialismo, ainda que seja abordado de forma *au passant*, resguarda sua força justamente por estar intimamente relacionado com a trama (pois trata-se do contato de Catarina com a cidade enquanto estrangeira) e com a imagem (não só vemos esses lugares e artefatos, como tornam-se objeto do procedimento de decomposição imagética).

De um lado, temos a investigação científica, cinematográfica e biográfica de Catarina, organizada segundo justaposições imagéticas. Aqui aparece o tempo, a memória, o futuro e todos esses “universais”. Do outro, temos os temas políticos da dominação patriarcal e da ascensão do neoliberalismo - o particular - sempre relegado ao texto. Não podemos deixar de dizer que o diálogo também aparece na hora de abordar o tempo, o livre-arbítrio, mas sempre como *complemento*. Essa clivagem que a obra apresenta no seu cerne soa desnecessária ou mesmo não intencional, como uma dificuldade de encadeamento que faz com que a resolução da trama pareça uma saída fácil que não responde nenhuma das questões postas em jogo ali (e que de fato, me parecem sem resposta).

Fendas, enquanto um título abstrato e sucinto, entrega-se a uma multiplicidade de sentidos a partir da nossa interpretação da obra: as fendas deixadas na carne e na memória pelo tempo, as fendas de som encontradas na imagem decomposta, as fendas no discurso da pretensa identidade do fenômeno, etc. Um último sentido que poderíamos atribuir diz respeito a essa fenda entre a tematização política e a construção narrativa e imagética. Ainda que tenhamos abordado essa fenda enquanto problema no texto, o longa não deixa de figurar um capítulo interessante no cinema nacional e potiguar. Se historicamente, tanto nacional como mundialmente, construiu-se uma cisão entre o cinema dito narrativo e o cinema experimental, o filme parece querer superar essa separação. *Fendas* torna a experimentação e a decomposição da imagem o foco mesmo de uma trama que, ainda que subvertida, mostra seus toques clássicos.

POR ENTRE ÓRTESES E PRÓTESES, NOVOS MODOS DE ESTAR NO MUNDO

Geovana Grunauer⁷

Conheci Carolina Teixeira em uma partilha de portfólios artísticos que se deu na sala D do Anexo do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2019. Eu era bolsista da ação de extensão “Diálogos”, projeto idealizado pela professora Regina Johas. Pode-se dizer que essa primeira aproximação com seu fazer artístico fez germinar uma semente reflexiva cujos frutos irei me atrever a colher a partir desse mergulho crítico que aqui proponho, no tocante às três foto-performances expostas na exposição “Poética Protética”, sob curadoria de Sânzia Pinheiro, iniciada em março de 2020 e que devido à pandemia do covid-19 foi adiada e retomada em novembro do ano seguinte.

No período de novembro a dezembro de 2021, a galeria do NAC – Núcleo de Arte e Cultura da UFRN foi ocupada com produções da artista que datam desde 2012, na busca por refletir sobre as implicações de um corpo que existe nas margens do que foi concebido enquanto padrão socialmente aceito. Por entre diferentes linguagens e suportes, a artista materializa nas obras aqui trazidas, o esforço de uma vida cuja legitimação ainda se encontra em processo – ou melhor, em guerra. Com base em registros próprios, acessei memórias espaciais da montagem da exposição que me permitiram pensar sobre algumas questões. As três fotografias expostas em sequência capturam a artista no ato performático em diferentes ambientes urbanos, e até em cidades distintas.

⁷ Geovana Grunauer é artista visual nascida em Natal/RN, no ano de 1996 e tem formação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Em 2019 foi palestrante convidada pela professora Susana Guerra a integrar a mesa redonda “Três mulheres na arte”, na ação de extensão vinculada ao Departamento de História da UFRN. Nesse mesmo ano, teve sua instalação “Inquietações Plurais” contemplada na exposição “60 anos, 60 olhares: ensaios visuais” no NAC/UFRN e na publicação homônima, organizadas por Elizabeth Romani e Bettina Rupp. No ano de 2020, participou da exposição “Confluências” no Museu Câmara Cascudo, sob curadoria de Estrela dos Santos. Em 2021, participou da exposição coletiva “Expo contemporânea 2021” promovida pelo Duas Estúdio, em Natal/RN. Em 2023, participou do Festival Internacional de Performance FUNDO em Pelotas/RS com o trabalho “Sob-domesticação afetiva”, exposta na categoria fotoperformance. No ano de 2024, realizou sua primeira exposição individual “Corpos Cerceados”, curada por Paula Lima e João Oliveira. Atualmente, é integrante do Circuito de Arte e Cultura Contemporânea de Natal/RN.

Figura 01 - Exposição “Poética Profética”, na Galeria do NAC - UFRN, em Natal (RN).



Foto: Arquivo pessoal.

De imediato identificam-se as órteses acorrentadas enquanto um elemento conectivo que interliga as três fotoperformances, atuando como dispositivos externos. De acordo com Rezende (2006), a “órtese tem um significado mais restrito e refere-se unicamente aos aparelhos ou dispositivos ortopédicos de uso externo, destinados a alinhar, prevenir ou corrigir deformidades, ou melhorar a função das partes móveis do corpo”. No mesmo texto que me colocou frente a esse significado mais técnico, também me deparei com a etimologia dessa palavra: “órtese é oriunda da palavra grega *orthósis*, formada, por sua vez, de *orthós*, reto, direito, e o sufixo *-sis*. Este sufixo grego expressa ação, estado ou qualidade. *Orthósis*, no caso, é a ação de endireitar, de tornar reto, retificar” (Rezende, 2006).

Essas duas definições roubaram minha atenção por um tempo. Ambas parecem entrar em confronto com a forma pela qual a artista reúne essas peças na série, justamente pelas órteses apresentarem aqui uma finalidade deslocada de seu significado anteriormente exposto, visto que atuam na *presença* de um corpo, e não mais *sobre* um corpo. Diante disso, essa escolha reflete um gesto performativo de subversão de sentido no instante em que esses objetos se mostram configurados em um âmbito externo ao que foi designado no princípio para elas. É, sobretudo, um reforço corpóreo e

imagético de situá-los à margem do próprio corpo que não necessita ser “corrigido” ou “endireitado”.

Figura 02



Foto: Marcelo Santana.

Ao observar outros trabalhos e pesquisas da artista e produções de terceiros, a exemplo do curta-metragem *Carolina* dirigido por Lilih Curi, lançado em 2017 e também exibido na exposição, nota-se que a conexão entre o campo da deficiência e a produção artística provém de um lugar de fala de quem é perpassada cotidianamente pela experiência de habitar um corpo deficiente, cuja criação é a própria defesa por um olhar estético para além do que hegemonicamente já se mostra bem estabelecido. Nesse sentido, comecei a pensar sobre como as aproximações entre a realidade cotidiana que atravessa a artista e a expressão desses recortes particulares na própria obra é um traço próprio do fazer artístico contemporâneo, bastante esmiuçado desde a época de grande efervescência artística e de movimentos de contracultura instaurados na segunda metade do século XX, contexto de surgimento da *body art* e do que, posteriormente, consolidou-se como performance. Dito isso, observar a presença do entrelaçamento entre arte e vida na obra de Carolina Teixeira me fez lembrar de alguns trabalhos de mulheres artistas das décadas de 1960 e 1970, a exemplo da série *Siluetas* da cubana Ana Mendieta, uma

das pioneiras da *body art* e da estadunidense Francesca Woodman e seus autorretratos em preto e branco, ora despido, ora reorganizado por entre elementos diversos.

Quando analisadas conjuntamente, a série *Siluetas* de Mendieta e as fotografias de Woodman lançam luz para aspectos de similaridade simbólica repousados entre si como também na série exposta em *Poética Protética* por Teixeira. A exposição de corpo tomado por formas encolhidas, retraídas, parcialmente ocultas na penumbra, falam mais sobre questões referentes à identidade e/ou ausência dela, demarcação de território e busca de pertencimento.

Sendo assim, o corpo é entendido enquanto veículo de vazão no processo investigativo dos aspectos subjetivos e identitários que atravessavam as expressões dessas artistas. Entretanto, esse constante movimento de borrar as fronteiras entre arte e vida no trabalho de Teixeira apresenta uma particularidade nas questões de pertencimento e territorialidade, por se tratar do lugar que um corpo deficiente ocupa no mundo, com modos de subjetivação próprios que não podem ser equiparados a outros modos hegemônicos com os quais estamos habituados e inconscientemente inseridos no sistema capitalista, que molda e influencia as dinâmicas sociais nele circunscritas, a exemplo do próprio ofício de fazer arte. Sobre isso, é premente ressaltar que:

(...) A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro – em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque partimos do pressuposto de que esta é a ordem do mundo, ordem que não pode ser tocada sem que se comprometa a própria ideia de vida social organizada (Guattari, Rolnik, 1996, p.42).

Diante desse pensamento, é notória a existência de outro valor imputado aos corpos não-normativos que fogem da lógica capitalista, em que a tendência é à exclusão daquilo que é incompatível com esta ordem de mundo. Tudo o que pode comprometer essa estrutura, obstinada a padronizar existências em prol da manutenção da engrenagem produtiva capitalista é colocado em um lugar de lacuna, incompletude e ineficiência. Daí a raiz fundante do recorrente

questionamento acerca de uma suposta capacidade e/ou incapacidade que corpos deficientes apresentam, quando na realidade o que deveria estar em jogo é a maneira como um corpo deficiente produz fissuras nessas dinâmicas relacionais segregadoras, ao propor outra lógica de estar no mundo. Nas palavras da própria artista:

A deficiência transcendeu o lugar da justificação corporal normativa que nos diz; o que um corpo pode? Assim, a meu ver criaram-se espaços de resignificação corporal a partir do entendimento do que um corpo não pode e, desta forma, emergir outros espaços onde o não-poder é o ponto de partida para um projeto político-artístico que envolve a experiência da/com/na deficiência por livre e legítima escolha do artista (Teixeira , 2021, p.150).

Nesse sentido, levar órteses e próteses à luz do dia no ano de 2012 para uma das praças de suma relevância histórica e cultural de Salvador, como é o caso da praça do Campo Grande, sela um pacto de afirmação entre a artista, a obra e o entorno – público e sociedade – nesse processo de resignificação corporal. Essa ação também delimita um território próprio de atuação na história da arte que, assim como os demais projetos de civilização e construções sociais, relegaram por muito tempo um espaço de expressão a esses corpos. Então, ter caminhado pelas calçadas daquela praça constituiu um ato simbólico de expansão dos espaços geográficos de atuação, cuja premissa repousa em existir para além dos fardos que já carregou – e deixa implícito se ainda há de carregá-los.

Apesar da obra partir de uma experiência subjetiva da artista, ela não se inclina para um caráter autobiográfico, uma vez que se propõe a dialogar com outros sujeitos que partilham de experiências similares, estabelecendo uma conexão com um coletivo indiretamente exposto.

Vale salientar que essa noção de coletividade acionada nas fotoperformances de Teixeira ocorre de maneira velada. A presença das seis próteses arrastadas pelo chão evoca a memória de seu uso por uma categoria específica que aqui se revela oculta, sendo então a presença do coletivo um rastro de memória refletida nesses dispositivos agrupados e carregados pela artista. Essa percepção aponta para um caráter dúbio de intencionalidade do gesto artístico: ao passo que carregar as órteses à parte do corpo implica

recusa de uma existência que pressupõe ser corrigida ou consertada, as seis órteses reunidas despertam a atenção para a ausência desses corpos, o que abre brecha para se refletir sobre um processo de invisibilização desses sujeitos. Ademais, abre brechas também para questionar as razões que sustentam a marginalização desses corpos e quais instâncias se beneficiam com a perpetuação dessas construções, sendo o próprio tecido social parte integrante desses contornos políticos.

Figura 03



Foto de Marcelo Santanna.

Retornando à qualidade coletiva da série, pode-se afirmar que tal aspecto posiciona a obra em uma esfera micropolítica do sensível no instante em que as performances reagem frente aos arranjos de subjetividade já consolidados pelo sistema, subvertendo-os quando expõem uma realidade de acorrentamento-aprisionamento que urge por emancipação, já que na concepção de Guattari e Rolnik (1996, p.133) a grande questão é a maneira

como iremos de fato reproduzir - ou não reproduzir - os modos de subjetividade dominantes.

O corpo da artista performa para além de um pensamento de resistência frente às lacunas históricas, artísticas e epistêmicas; ele efetiva um processo de reapropriação da subjetividade, pois cria seu modo próprio de referência, bem como sua própria cartografia, inventando uma práxis particular capaz de romper fissuras no sistema dominante (Guattari, Rolnik, 1996). A execução dessas performances dá a ver o que por muito tempo fora ocultado e que agora somos convocados a tomar partido.

Referências

De Rezende, J. M. (2006). *Prótese, prótese, órtese*. Revista de Patologia Tropical / Journal of Tropical Pathology, Goiânia, v. 35, n. 1, p. 71-72, 2006.

Guattari, F. Rolnik, S. (1996). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.

Teixeira, C. (2021). *Deficiência em cena: a ciência excluída e outras estéticas*. Natal: Offset editora.

**PRESENTIFICAR O ENCONTRO INTERESPÉCIE
OU O ENVOLVER-SE-COM SÓ PODE SER SUSTENTADO
COM OS OUTROS**

Eduardo Dias⁸

Meu desejo de escrever este ensaio crítico está em ecoar aspectos do *estar-com* e do *envolver-se-com*, a partir da poética partilhada pelo artista Diego Dionísio na exposição “Atravessar Musgo”. A exposição ocorreu entre 16 de maio e 16 junho de 2023, em Natal (RN). O texto foi construído um ano depois, partindo da visitação na abertura da exposição no dia 16 de maio de 2023. Esta escrita se fundamenta em conversas e textos do artista e em leituras complementares.

Proponho, então, pensar a partir do meu percurso no dia sobre: (1) a poética presente e o modo como ela engendrou pensamentos sobre a obra, que se desenvolve como um organismo vivo; (2) o pensar o contexto aliado ao discurso poético, e; (3) as perspectivas de territorialização para além do humano.

Termos como estar-com, tornar-se-com, envolver-se-com são utilizados aqui para direcionar a atenção para a particularidade de cada uma dessas relações.

Tornar-se-com implica uma concentração na mudança em companhia. Da mesma forma, Estar-com indica uma postura de convívio particular perante a coisa a que se está. Falar de encontro, a meu ver, demanda evidenciar a relação.

A exposição foi realizada no Espaço Cultural Candeeiro, que ficava⁹ em uma galeria comercial, no primeiro andar, no bairro de Pitimbu, na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte. Discreto, para alcançá-lo, foi necessário subir dois vãos de escada, seguir reto, virar à direita e percorrer o corredor até

⁸ Eduardo Dias (1996) é artista visual e professor licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atuando como produtor cultural. Busca pensar o vínculo a partir de perspectivas e vivências do movimento vegano.

⁹ Atualmente o espaço físico não existe mais, pois os idealizadores não moram mais no estado do Rio Grande do Norte. O projeto continua atuante, podendo ser acompanhado no perfil nas redes sociais: <https://www.instagram.com/candeeiro.qc/>.

a antepenúltima sala. Embora houvesse outros cômodos, irei me concentrar no espaço expositivo.

O espaço consistia numa pequena sala quadrada com paredes pintadas de azul turquesa. Ao adentrar ali, à esquerda, lambes na parede compreendiam a obra *Céu-Mangue* (2021). Na parede da frente, oposta à porta de entrada, dois televisores pretos exibiam as videoartes *Mãos que devoram* (2022) e *Terreiro-Quintal-Chão* (2023). A obra *Atravessar Musgo* (2023), por sua vez, ocupava toda a parede da direita. Por fim, na parede da porta, aconteceu a ação performática *Traços, Traços, Colheita* (2023), realizada no dia de abertura e posteriormente sendo exibida a partir dos vestígios dessa ação. No chão, emaranhavam-se trilhas de areia como raízes e micélios, além de porções de musgos. Esta sequência contemplou meu percurso.

Figura 01 - Emaranhados no chão.



Imagem cedida pelo artista (Diego Dionísio).

Diego Dionísio propõe, em sua exposição, refletir sobre a coexistência do corpo humano com outros organismos da terra e a aproximação multiespécie. Naturalmente, direciono minha atenção para o *estar-com*, o *tornar-se-com* e as práticas coletivas.

Céu-Mangue (2021) surge de uma fotografia retirada de um ensaio visual realizado por Diego e que recebe o mesmo título. A fotografia revela uma

paisagem de mangue, na qual a região superior é ocupada por uma porção de terra, enquanto as regiões central e inferior são preenchidas por águas serenas que refletem o céu. A imagem é justaposta repetidas vezes na forma de lambes, alongando a imagem estática numa faixa por todo o comprimento da parede esquerda da sala expositiva. Postos levemente abaixo da altura média do olhar, a linha do horizonte da imagem tendia a se mesclar com a perspectiva do espectador.

O frame de *Céu-Mangue* me conduziu como o curso sereno das águas da imagem, alongando meu percurso diante daquela paisagem. Pude caminhar enquanto observava a mesma imagem até o fim da parede. A imagem permanecia a mesma apesar do movimento, a perspectiva não mudava. O andar do meu corpo dava ritmo aos meus pensamentos diante da obra: me entretive com o choque temporal entre a cena estagnada e a minha ação, ao passo que cuidava para não tropeçar nos fios de areia e para não esbarrar nas pessoas que dividiam o espaço. Eu me preocupava (e não só eu) em não comprometer a cenografia da exposição ou o fluxo de pessoas.

Figura 02 - Exposição "Atravessar Musgo".



Imagem disponível no perfil de Instagram da Candeeiro.

A pequena dimensão da sala, que de início compreendia apenas como evidência das estruturas artísticas limitadas a que temos acesso, deu forma a

pensamentos sobre o *estar-com*. Vivenciar aquela exposição em um espaço pequeno com tantas pessoas ao mesmo tempo aliava-se ao discurso poético do artista sobre o *encontro*. Visitar noutra dia significaria pensar sem os *outros* presentes ali e, portanto, sem sentir esse “estalo”. Escrevendo isso, praticamente sinto vontade de dizer que foi uma exposição para ser vista e revista em grupo(s).

Ao fim deste pequeno percurso, *Mãos que devoram*¹⁰ (2022) estava diante de mim. No contexto desta exposição, a obra pode ser reconhecida como videoarte¹¹, exibida em uma televisão, com um fone de ouvido disponibilizado. O vídeo inicia com imagens e sons de feira de rua, e então, muda para cenas em que Diego Dionísio alisa um fruto, um jerimum. Depois, enquadrando sua boca, envolve outro fruto entre os dentes, dessa vez roxo e pequeno, e o acaricia com movimentos circulares com sua língua. Posteriormente, as imagens com o jerimum retornam, mas diferentes. Agora as mãos amassam o jerimum e levam a pasta ao rosto do artista em toques suaves.

Figura 03 e 04 - *Mãos que devoram*.

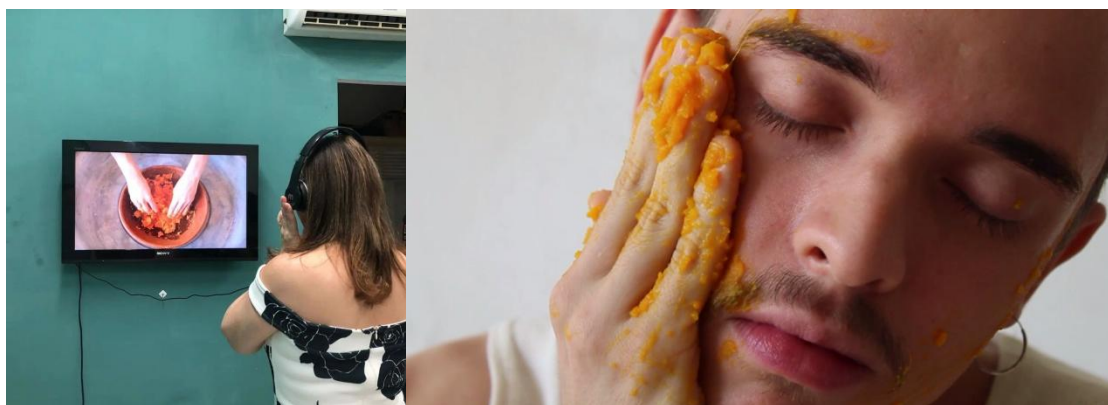


Imagem retirada no perfil de Instagram da Candeeiro (à esquerda) e imagem retirada da monografia de Diego Dionísio (à direita).

No vídeo, o artista executa essa série de ações que priorizam os sentidos do tato, do paladar e até do olfato como formas de perceber o mundo - e o mundo, ali, era o fruto - em contraposição aos sentidos comumente preferidos, como a visão e a audição.

¹⁰ Assista em: <http://vimeo.com/883731275>

¹¹ Quando desenvolvida em 2022, esta obra foi apresentada como videoinstalação.

Ao perceber através desses outros sentidos, em especial do tato, abandonamos a postura distante da observação, do pensar demais. O *estar-com-um-outro-ali* rompe o vício no *des-envolvimento*, como sinônimo único de progresso, e o substitui pelo *envolvimento*. *Des-envolver/envolver* não pode ser pensado aqui como mero trocadilho, mas como uma completa inversão do *relacionar*. As imagens revelam sensualidade, evidenciam que o erótico é inerente ao mergulho tátil, durante o qual o corpo atravessa e é atravessado. Nesse processo de atravessamentos ultrapassamos limites da nossa postura cristalizada pelo pensamento.

No entanto, sem poder tocar, cheirar, lambe; apenas apto a ver e a ouvir, estava restrito à condição de *voyeur*. Um voyeurismo possível de partilhar com outros a imagem, mas cujo som era experimentado individualmente, como convite mais íntimo. Esse momento contrastava *Céu-Mangue* e *Mãos Que Devoram*. Enquanto a primeira me aproximava das águas que refletiam o céu, a segunda me convidava para o íntimo e em seguida me empurrava para longe, explicitando como aquele sentir háptico tinha sua ausência – mesmo em uma vernissage, quando a experiência expositiva é mais coletivizada – preenchida pela *representação*.

Na mesma direção, o videoarte *Terreiro-Quintal-Chão*¹² (2023) se inicia com mãos cavando a terra e com sons de uma pá realizando a mesma ação ao fundo. A seguir, a imagem alterna entre a escavação e pedras cobertas de musgo. Com o tempo, fios de barbante brancos dispostos como micélios vão surgindo da escavação e as mãos interagem com esses novos elementos. Na medida em que a velocidade da alternância acelera, a coloração do vídeo torna-se cada vez mais verde. Ao fundo, pode-se ouvir sons de pedras se chocando, intensificando uma tensão, até que todos esses efeitos cessam. O artista lambe biscoitos triturados que simulam a terra, ao passo que cenas da terra de um quintal são mostradas em alternância. Outros elementos desse ambiente são exibidos, como troncos e teias de aranha. Ao fundo, vozes recitam texto de forma ruidosa. Ao fim, as ações do artista são reexibidas em reverso.

¹² Assista em: <http://vimeo.com/883734234>

Figura 05 e 06 - Terreiro-Quintal-Chão



Prints do vídeo.

Terreiro-Quintal-Chão (2023) apresenta seres que integram o quintal do artista. O destaque ali é no caráter multiespécie deste ambiente: seres humanos, não-humanos, vivos, não-vivos, orgânicos, inorgânicos, naturais, artificiais, animais, vegetais, fúngicos, entre outros que constroem, dialogam, atravessam, disputam. Não somente isso, o quintal se apresenta como um entre-lugar, interno-externo, privado-público, meu-nosso. Como afirma Donna Haraway (2021), cada uma dessas denominações marca um discurso que herdamos *na carne* e suas consequências.

Embora, como dito antes, o destaque esteja direcionado para o contato multi-espécie, o que me fisgou foi a cena em que o artista lambe a terra que, na realidade, é um biscoito triturado. É um detalhe, não que seja difícil de perceber, mas que facilmente nos damos por satisfeitos que “aquilo ali” é terra. E se para a gente é terra, o discurso segue. Mas e quando não é? Esta materialidade indicava uma fragilidade – uma insistência da *representação*? Se estamos falando do *encontro* mediado pelo tato e pelo paladar, a presença é inegociável. Bastaria *parecer ser*?

Não descartemos essas perguntas.

Se as denominações nos impõe consequências herdadas, quando se *brinca* com elas – é terra ou não é? –, brechas surgem. Aqui, essas brechas não visam desconsiderar a abundância de seres e suas particularidades, mas apresentar uma situação de especulação, de fabulação (Haraway, 2013). Instaura-se uma *liberdade parcial e temporária* que possibilita “criar, viver, e

desejar após ultrapassarmos os limites ontológicos”¹³ usuais. A fabulação é encaixada como estratégia de agenciamento do *relacionar* a partir das categorias ontológicas – seja distorcendo, realocando, destruindo.

Ainda assim, o *parecer-ser* dessa fabulação é discutível na medida em que ela está diluída. Assim como em *Mãos Que Devoram*, a capacidade de agência dentro da fabulação demanda presença ciente. Quando, de forma geral, é assumido que “aquilo ali é terra”, a própria possibilidade do público especular se perde e a *liberdade parcial e temporária* – que aqui chamo de *brincar* – fica restrita apenas ao artista. Assim como *Mãos Que Devoram* (2022), parece haver um convite de aproximação, seguido de um afastamento do público. Com esse afastamento, apenas se partilha por vias *representativas*.

Em *Atravessar Musgo* (2023) a *representação* começa a ceder à *apresentação*; a imagem e/ou o som gravado de *algo* dá lugar para a materialidade do próprio *algo*, nesse caso, as plantas. A instalação consiste em mudas de PANCs (plantas alimentícias não convencionais) plantadas em sacos plásticos pretos e envoltas de papel jornal, que continham informações sobre a planta, cuidados e usos em receitas. As sementes dessas mudas foram preparadas em condições propícias para seu germinar e seu crescer durante o tempo em que ficaram expostas. Os “vasos” ficavam dentro de caixotes vazados de madeira e foram fixados em alturas diferentes na parede. À esquerda da instalação, uma folha de papel jornal comprida na parede reunia dizeres e desenhos que relacionavam as plantas, o comer, os desejos e os contextos de afeto.

¹³ Aqui me aproprio da ideia de “espaços percíveis de liberdade”, de autoria de Castiel Vitorino Brasileiro, em sua entrevista à Bernardo Mosqueira (2021), disponível em: https://issuu.com/castielvitorinobrasileiro/docs/castiel_vitorino_brasileiro_eclipse/s/12361534.

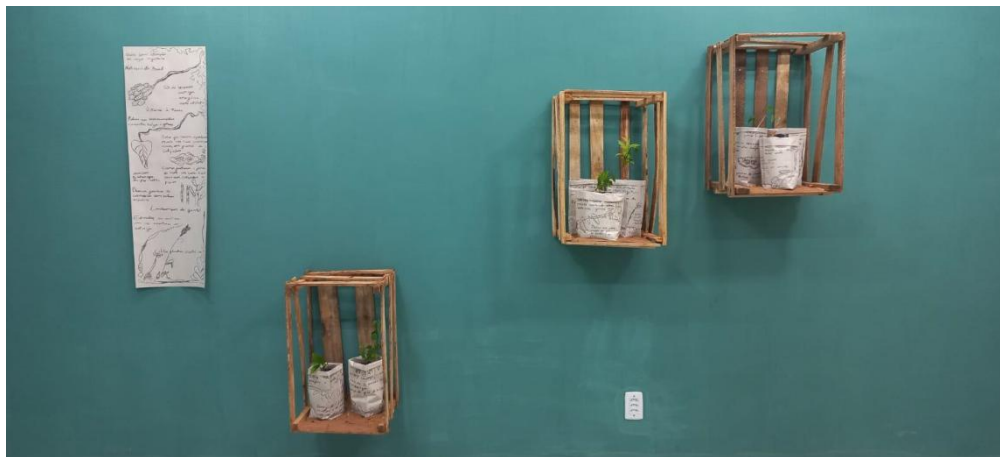
Figura 07 - Atravessar Musgo.

Imagem retirada da monografia de Diego Dionísio.

O encontro acontece, o *envolvimento* e/ou a falta dele está ali sendo vivenciada. As PANCs não são apenas escolhas que simbolizam o enfrentamento à colonização de nossa alimentação, mas são em si o início do enfrentamento – as receitas escritas no papel jornal que envolve cada “vaso”. Elas introduzem uma possível revalorização da terra que as obras anteriores sugerem. Aqui, destaca-se o papel de “um imaginário reconfigurado como pré-requisito para a ação ecológica” (Patrizio, 2023).

As operações que antecedem e sucedem a obra ampliam *Atravessar Musgo*. A realização dela só foi possível a partir do aprendizado com as pessoas em uma horta comunitária focada em plantas alimentícias de nossa biodiversidade. Enquanto exposta, o crescer das plantas dependia minimamente das condições disponíveis a elas – havia cuidado contínuo. Diego Dionísio também realizou ações de extensão de plantio e cultivo na cidade para um grupo de pessoas, assim como uma ação performática para distribuir as mudas para pessoas, conhecidas ou não, no bairro onde morava. A partir das extensões de *Atravessar Musgo*, a obra se funde com a própria realidade social.

Essas operações não só enriquecem a leitura dentro da exposição, mas evidenciam outra particularidade: a obra que continua a crescer, ocupando outros espaços e contextos. Não por acaso falo de ações de extensão, quando poderia me referir a ações paralelas. Não falo de obras que geram novas obras

e direções para o artista, mas da obra que se reconfigura como organismo vivo *em si*.

Diego Dionísio me parece ser guiado pelas demandas desse crescimento próprio, mais do que guia, encaminhando o repensar de ecologias ao tornar todo espaço potencialmente artístico por meio da presentificação do *encontro interespécie* em cada um desses momentos.

Figura 08 - Traços, Traços, Colheitas



Registros do autor.

É a presentificação de uma práxis e não apenas do discurso que *Traços, Traços, Colheita*¹⁴ (2022) encontra força. Nesta reperformance são reunidos materiais como tintas vegetais feitas na hora, tigelas de barro, carvão vegetal e tecido de algodão cru para construir uma cartografia do afeto. A ação ocorre diante de uma paisagem sonora, resultante da justaposição e da sobreposição de gravações dos espaços cotidianos do artista. Em um dado momento, surgia uma abertura para que a participação do público pudesse *compor* com a obra. Ao fim, a prática imaginativa deu forma a um mapa de cores, linhas, fronteiras, amassados, borrões, lembranças, motivações e valores; como se demarcasse territórios que ocupamos ou desejamos ocupar.

Assim como em *Atravessar Musgo*, a participação de humanos, não-humanos, vivos, não-vivos, orgânicos, inorgânicos, naturais, artificiais, animais,

¹⁴ Esta performance foi realizada, pela primeira vez, em 2022; sendo posteriormente reperformada na exposição “Atravessar Musgo”. Segundo o artista, ainda há a pretensão de realizar mais ações desta proposição em outros locais.

vegetais, fúngicos, etc. deixa de ser apenas representativa, e estes seres passam a se apresentar para culminar na obra. As plantas que deram cor à tinta, o barro que sob mãos humanas se tornou tigela, o algodão que estruturou o suporte, o artista que propôs, o público que visitava e celebrava a exposição cartografou a partir *daquele* momento. A obra residual (que desgosto de chamar assim) também se difere das outras, pois indicia a ação ocorrida não pelo registro, mas pela própria materialidade ainda presente. Este vestígio físico faz parte da natureza dos encontros e das historicidades que atravessam as relações de qualquer ser que está no mundo.

É curioso pensar como a expografia aproxima as obras *representativas* nas “primeiras” paredes e os trabalhos mais *apresentativos* nas paredes “finais”, de modo que este primeiro grupo sempre se contrapunha ao segundo grupo: *Céu-Mangue* é contraposta a *Atravessar Musgo*; *Mãos que Devoram* e *Terreiro-Quintal-Chão* se contrapõem a *Traços*, *Traços*, *Colheita*.

Sobre meu percurso, noto que a partilha não pareceu suficiente para uma *poética da compreensão* (Patrizio, 2023), embora instigasse o desejo por outras ordens sociais. A exposição “Atravessar Musgo” (2023), de Diego Dionísio, dá um passo em direção a esta poética que busca superar a preocupação humana exclusiva, aspecto que pouco vejo no contexto artístico de Natal (RN). Quando digo isso, não falo sobre a inexistência de paralelos entre o humano e o não-humano, e sim sobre a abordagem de relações multi-espécies não recorrendo apenas a denominações fincadas.

A vontade deve crescer para uma ação sobre os problemas ambientais e ecológicos, considerando desejos, motivações e valores humanos (Neimanes, Asberg e Hedren *in* Patrizio, 2023) e além-do-humano. As cartografias, as visualidades táteis e as fabulações encaminham o encontro interespecie para um territorializar que só pode ser construído e sustentado *com os outros*, no plural.

Referências

Da Silva, D. D. S. (2023). *Somos Húmus*. 112 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais, Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

Haraway, D. (2021). *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Bazar do Tempo, Rio de Janeiro.

Haraway, D. Kenney, M. (2017). *Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Donna Haraway in conversation with Martha Kenney*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374766/mod_resource/content/0/HARAWAY_interview_Anthropocene_capitalocene_chthulucene.pdf

Patrizio, A. (2023). *O olhar ecológico: a construção de uma história da arte ecocrítica*. Editora da Unicamp, Campinas.

TEMPO E DELÍRIO NAS NUVENS DE JUAN JOSÉ SAERSilvia Passos¹⁵

Há uma brincadeira estendida coletivamente na qual tentamos adivinhar no formato das nuvens algum tipo de símbolo ou figura que ela poderia representar. Essa experiência, aparentemente infantil, é só um exemplo da nossa dificuldade de conviver com a realidade sem sermos importunados pela necessidade de atribuir significados para todas as coisas. Por outro lado, também podemos pensar em um indicativo da nossa capacidade de forjar outro mundo a partir da sua imagem. A variabilidade da paisagem provoca uma angústia muito interessante acerca do seu mistério, na *Bucólica IV* de Virgílio, por exemplo, as Parcas decidem sobre o destino, trazendo o prenúncio da idade de ouro, bastando, para isso, apenas observar "o universo oscilante em sua massa convexa, as terras, as extensões do mar e o céu profundo". (Virgílio, 2003).

Em uma das minhas visitas ao Centro de Convivência e Cultura de Natal (CECCO), um dispositivo público da Rede de Atenção Psicossocial, escutei de um conviva seu interesse por essa brincadeira. Falava das plumas de ar, das suas ciências, suas origens e suas incógnitas. Dizia que, um dia, se conseguisse construir um lugar para divulgar seu trabalho, esse lugar se

¹⁵ Silvia Passos é psicóloga, psicanalista e estudante de Letras Libras e Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

chamaria “Nuvem”. Por algum motivo e por algum tempo, esse lugar ganhou vida em minhas fantasias até que resolvi compartilhar esse relato com um amigo. Ele disse que eu precisava conhecer *As Nuvens*, romance do escritor argentino Juan José Saer.

Publicado originalmente em 1997, em Buenos Aires, e traduzido no Brasil em 2008 por Heloísa Jahn para a Companhia das Letras, *As Nuvens* não é um romance psicológico, nem documental, tampouco de aventura, mas, ao seu modo particular, abrange características contidas em todas essas classificações. Saer não era muito afeito a esses termos para denominar um romance, e por causa dessa lacuna a crítica acaba elegendo para a obra o estatuto de “antiepopéia”. Um termo de combate que parece contemplar o objetivo crítico da sua obra, embora o livro não se encerre nesta definição. Acrescentaria que, talvez, o intuito Saeriano não seja o de defender uma anti-literatura, mas o de acusar a impossibilidade de imputar uma nomenclatura que dê conta da ficção (ou de mostrar que a ficção não necessita sempre de gêneros para existir).

Ao iniciar o livro, somos apresentados a uma epígrafe, retirada do ato VI, de *A Celestina*, de Fernando Rojas: “Abre espaço para teu desejo” (Rojas, 1502). Curioso perceber que o autor rememora justo essa obra, do século XV, de gênero híbrido (Um drama? Uma comédia? Uma peça? Um romance?) e situada em um período de transição entre o final da literatura medieval e o início de um novo ciclo da literatura espanhola que inaugurou características estilísticas e até temáticas que apareceriam depois em *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1605). Me soa como um convite ao leitor, para que se deixe estar *aberto*, que deixe seu desejo correr solto pelas linhas do texto. Um evento de abertura para a transitoriedade, que nos faz abandonar concepções pré-estabelecidas sobre o que é narração. Sendo assim, a obra, não alcançando formato nenhum, contorna a formação dessa nublagem que denuncia a pulverização das categorias de romance.

Iniciando o texto, nos deparamos com Pichón, professor universitário em Paris, que recebe de um amigo, Tomatis, uma carta com um disquete contendo apenas um manuscrito arquivado. O manuscrito é nada mais do que a própria história d’*As Nuvens*. Esse texto preambular não é um comentário sobre a obra, mas já faz parte dela. Em outras palavras, iremos fazer a leitura de um

manuscrito datado de 1804, juntamente com um personagem fictício. Tomatis, o amigo do professor, acredita que o texto não é verídico, ao que Pichón indaga:

Pensando bem, estamos muito interessados em sua opinião porque, contrariamente ao que penso, Tomatis afirma que não se trata de um documento autêntico, mas de um texto de ficção. Mas eu digo: pensando bem, o que mais são os Anais, a Memória sobre o calor, de Lavoisier, o Código Napoleão, as multidões, as cidades, os sóis, o universo? (Saer, 2008)

As palavras do personagem me lembraram as palavras do Saer em seus textos críticos: "A verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade" (Saer, 2022). O autor, então, não cria apenas uma história, mas explicita como essa história foi encontrada, fato que, na minha experiência de leitura, tensiona os limites do contrato ficcional. Tensão que coloca o texto em dúvida, já que há, em meio às camadas, todo o lance dos amigos debaterem se aquilo é legítimo. Me perguntei se havia algum elemento verdadeiro remodelado na ficção: que pedaços dessa história poderiam ser considerados verídicos? Uma história dentro de uma história? Cheguei até a comparar o personagem do professor Pichón com o próprio Saer que tornou-se professor de Literatura na França, após exilar-se neste país durante o período ditatorial da Argentina. Estas questões iniciais ainda muito elementares foram efeitos causados pelo meu primeiro contato com a obra, e só depois de algumas releituras consegui encontrar neste incômodo alguma filosofia.

Acessando o manuscrito dentro do disquete, também começamos a história que nos acompanhará até o fim do livro — sem retornamos ao plano narrativo dos professores Pichón e Tomatis, somos apresentados ao doutor Real, um psiquiatra que trabalha no sítio das Três Acácias, próxima de Buenos Aires, com o doutor Weiss, seu amigo e mentor, cujas teorias muito próprias sobre a loucura e como tratá-la são aplicadas na Casa de Saúde de que é fundador. Em dada altura é confiada ao doutor Real a missão de se deslocar a Santa Fé para trazer cinco enfermos até à Casa de Saúde. Essa missão se torna uma longa viagem de travessia do pampa, no qual o doutor Real fica

responsável por conduzir uma caravana formada por loucos, indígenas, soldados e prostitutas.

O que acontece é que a construção das Três Acácias – uma instituição com metodologia e arquitetura muito mais semelhante a um retiro filosófico do que a um manicômio – situa-se em um período de modificações políticas na Argentina, provocando polêmica na opinião pública da corte e da igreja. O que chama atenção neste ponto, é que relatando os impactos desses acontecimentos, topamos com o final da história nas primeiras páginas. Real, após algumas breves linhas, começa a narrar os fatos que levaram à derrocada das Três Acácias. A Casa foi invadida, vandalizada, os enfermos dispersados nas redondezas e considerados desaparecidos. Isso pode parecer estranho, mas serve muito para construir a paisagem política local, além de dar profundidade ao personagem do Weiss que, ainda que seja um psiquiatra renomado, tem um fraco por lupanares e mulheres casadas. Na medida em que nos é apresentado o desenlace desses episódios, a obra nos infiltra sentimentos de indignação embaralhados de comicidade. Por um lado, pelo conservadorismo das autoridades e, por outro, pelo que acontece entre o médico e um cônsul inglês. Um embaraço, um acontecimento pessoal tocando numa decisão pública, fato que pode transmitir dubiedade na justificativa para a invasão da Casa. A importância deste "final" vai se dissolvendo no relato, pois o interesse principal do nosso narrador é descrever sua aventura na caravana, que se passa trinta anos antes deste café. Essa dissolução também provoca observações em suspenso: Ele já entregou o desfecho da história? O que acontece de tão impactante na viagem que supera essa tragédia? O que acontece no espaço entre o início e o fim que pode ser mais importante que a derrocada da Casa de Saúde?

De novo, a obra não nos é narrada em ordem cronológica, parece sempre jogar com esses deslocamentos, mas faz isso sutilmente de modo que esquecemos as nossas direções viciadas de "início, meio e fim" e recordamos aquele velho verso de Gita, do Raul Seixas, "o início, o fim e o meio". No entanto, me parece que a intenção da obra é ainda mais maluca. A questão é que não existe sequer começo, nem meio, nem final e, que, com isso, a história vai testando maneiras de desacomodar o leitor.

Assim também é o discurso delirante: não precisamos conhecer muito de psicologia para saber que ele desconhece sequência programática. O delírio é um eco codificado do que já existe na cidade, na família, nas instituições, e estará contido no dia a dia destes personagens como um ato de linguagem muito mais próximo da verdade. Desta maneira, poupados da excitação causada pela curiosidade de saber o fim da história, passamos a nos concentrar no que realmente importa: o próprio trajeto. E a operação escolhida para que esse trajeto nos seja apresentado é a descrição.

O esqueleto da narrativa reside na transcrição da viagem. O que o doutor Real faz é um trabalho que me lembra o relatório etnográfico. A descrição, sem dúvidas, se faz presente nas obras de Saer, e isso não diz somente sobre um vício voyeurístico característico de muitos escritores, nem só por mera exposição floreada da realidade. Ao mesmo tempo em que também não se trata de uma descrição direta e crua dos objetos. A natureza é registrada de modo que o ambiente aparece equiparado à vida interior, o espaço oferece uma continuidade do próprio ser. Apesar disso, não estabelece uma ponte alegórica entre sujeito e mundo, não usa muitos arranjos metafóricos, não foi preciso recorrer ao fantástico para se deparar com o fantasmagórico que surge na descrição das ocorrências. O narrador da expedição busca apresentar os fatos por meio mais nítido possível, num estilo claro, sem arroubes.

As observações com finalidade de estudo aparecem em anotações postas em parênteses e sofrem interferências de experiências pessoais, admirações e vicissitudes. A título de exemplo, uma das memórias mais ricas da viagem está fundida com os poemas de Virgílio: "Mais de uma vez vi-me atravessando a planície como Eneias", afirma Real. As sensações ásperas que se cravam no corpo de alguém que percorre os pampas interpenetram-se com a música delicada que surge dos versos e se confundem num sabor único que pertence exclusivamente ao próprio personagem. Assim, os dados empíricos coexistem com os dados líricos, fazendo nascer uma poética a partir do vocabulário médico, que por sua vez, nos era conhecido antes como formuláico e chato. Nas confissões do narrador: '

(...) Essas descrições fiéis, cuja ausência num tratado científico seria razão para críticas à minha pessoa, podem parecer ofensivas numa memória em que também intervêm experiências pessoais, mas nessa fidelidade ao verdadeiro, indiferente aos preconceitos e à reprovação da maioria, não faço mais que seguir o exemplo do doutor Weiss, que em todos os momentos fez dessa fidelidade um princípio de ciência e de vida. (Saer, 2008)

O nome do próprio médico — Real — não parece ser por acaso, diz muito sobre o projeto Saeriano de chasquear o realismo através de uma narrativa embriagada de normas objetivas. Por isso, sinto que a escolha da modalidade descritiva é, primeiro, para envenenar a própria ideia de descrição, questionando a sua precisão, no momento em que nos propomos a atividade de escrever memórias do passado. Segundo, – desprendidos da necessidade de veracidade e já acostumados com o saber que surge do delírio – para reduzir e/ou ampliar os dados de ambientação e reinventar o formato das coisas. E, finalmente, para dizer que mesmo descrevendo a realidade exatamente como ela é, não escapamos das garras da ficção.

Assim, a descrição, depois de ler *As Nuvens*, me chegou menos como um recurso narrativo e mais como um posicionamento perante o tempo. Trabalhar com descrição é expor as fendas da memória, e tal como ela, a história vai saltando entre os acontecimentos do passado, do presente e do futuro, nunca em ordem sequencial.

O que suplanta a desorientação provocada pelos mistérios do tempo é a escolha ficcional que fazemos para a vida, dentre todas as opções que a verdade nos oferece. O registro não dá conta do fato, é um terreno poroso onde se infiltram turbulências de sentido. O que resta para nós, e para nosso narrador, é fazer uma aposta nas palavras, mesmo sabendo que ela não encapa a realidade, mesmo sabendo que ela delira e que ela não alcança o interior de uma paisagem, de um cavalo, de um indígena conversando com o que convencionamos a chamar de louco. Apostamos nas palavras do passado e do futuro, pois somos seres de linguagem impotentes diante do destino, como na *Bucólica IV* é preciso confiar que as Parcas digam sim.

REVISTA FAROFA CRÍTICA

www.farofacritica.com.br

@farofacritica

farofacritica@gmail.com

Natal/RN